Моя анкета

Александр Крон

SHOUT
SHARE
IT

- Крон Александр

Крон Александр
Моя анкета

Александр Александрович Крон

Моя анкета

Статья

- Как вы пишете? - спрашивает меня редакция журнала "Вопросы литературы".

Мне приходилось не раз - и руководя творческими семинарами и в специальных статьях - отвечать на более общий вопрос: как вообще пишутся пьесы? Казалось бы, говорить только о себе легче.

На самом деле - труднее.

Гораздо проще выступать в роли популяризатора и педагога, с некоторой долей самостоятельности оперировать общепризнанными положениями. И не в пример труднее говорить о собственном опыте и ссылаться на свои пьесы. Всякий опыт интересен лишь постольку, поскольку он может чему-то научить, а я далек от мысли генерализировать свой опыт и строить на нем какие-либо обязывающие выводы. Единственное, что меня утешает: редакция послала свою анкету многим литераторам. Мой ответ может послужить материалом для изучения и дальнейших обобщений. Поэтому отвечаю на вопросы в том порядке, в каком они заданы.

1. Как возникает замысел произведения? Здесь надо разделить два момента - возникновение замысла и начало работы над произведением. Замысел предшествует началу, но нередко видоизменяется в процессе работы.

В 1950 году я приехал в один из приволжских промышленных центров и был принят секретарем обкома партии. У нас произошел примерно такой разговор:

- Хотите на машиностроительный завод? Пожалуйста... Только вот на какой? (Пауза.) Скажите по совести - у вас уже есть какой-нибудь замысел?

- Есть.

- Сюжет?

- Нет, не сюжет. Задумка.

- Рассказать можете? Я не из любопытства - просто мне легче будет сообразить, что вам надо.

- Я не умею рассказывать замыслы. Сразу становлюсь косноязычным.

- Ничего. Я пойму.

Я рассказал. Очень путано, экая и мекая. Секретарь слушал внимательно. Затем позвонил на "Шарикоподшипник". На прощание он мне сказал:

- Замысел, насколько я понимаю, интересный. На "Шарике" вы получите подтверждение многим вашим догадкам. Позвольте мне дать вам только один совет: если жизнь захочет внести поправки в ваш замысел - не сопротивляйтесь.

Секретарь был умный человек.

Начинать работу можно по-разному. Одна требует составления плана, другая - предварительных эскизов. Третью надо начинать так, как будто сразу пишешь набело, а затем много раз переписывать. Покойный Н.П.Хмелев рассказывал, что у него работа над каждой ролью начиналась и протекала различно. Была даже такая роль, работу над которой он начал прямо с грима. Однако это нисколько не значило, что его интересовал в первую очередь внешний рисунок или конечный результат. Хмелев был верным последователем системы Станиславского.

Мне рассказ Хмелева был очень понятен - зачастую приходится переставлять этапы. Есть замыслы, не требующие специальной подготовки и собирания материала, можно сразу приступить к работе. Бывает так, что первой написанной строчке предшествуют целые изыскания. А бывает и так - изучение материала идет параллельно с писанием, и приходится прерывать кабинетную работу для выездов.

В 1930 - 1931 годах я жил и работал в Баку. Впечатления этих лет натолкнули на замысел "Глубокой разведки". Работа над пьесой была начата в 1937 году в Москве и закончена в 1940 году. За это время я дважды прерывал работу и ездил на нефтяные разведки Азербайджана. О значении этих поездок в двух словах не расскажешь - тут и изучение производственной технологии (без знания профессии своих персонажей невозможно построить ясный и жизненно правдивый сюжет), и потребность вновь ощутить "атмосферу" разведки, прислушаться к тому, как говорят люди, освежить впечатления почти десятилетней давности и подметить происшедшие изменения. Последнее особенно важно: помогает отделить существенное от случайного и скоропреходящего, проверить еще раз свои оценки.

Для того чтобы ответить на вопрос о том, как рождается замысел, надо прежде всего условиться, что мы понимаем под замыслом.

У Чехова в рассказе "Талант" художник Костылев делится с товарищами своим замыслом: "Придумал я, братцы, тему... Хочется мне изобразить какого-нибудь эдакого Нерона... Ирода, или Клепентьяна, или какого-нибудь, понимаете ли, подлеца в

эдаком роде... и противопоставить ему идею христианства. С одной стороны Рим, с другой, понимаете ли, христианство... Мне хочется изобразить дух... понимаете? дух!"

При всей комической неуклюжести и даже пародийности откровений Костылева в них с безошибочной чеховской точностью запечатлена жизненная истина: художник всегда с трудом, иногда даже косноязычно излагает свой замысел. Ибо замысел включает в себя в зародыше и "что", и "как", и "зачем".

Анализируя в статье "Как писать стихи" замысел одного из своих популярнейших стихотворений "Сергею Есенину", Владимир Маяковский писал: "Целевая установка: обдуманно парализовать действие последних есенинских стихов, сделать есенинский конец неинтересным, выставить вместо легкой красивости смерти другую красоту, так как все силы нужны рабочему человечеству для начатой революции, и оно, несмотря на тяжесть пути, на тяжелые контрасты нэпа, требует, чтоб мы славили радость жизни, веселье труднейшего марша в коммунизм". И заключает: "Сейчас имея стих под рукой, легко формулировать, но как трудно было тогда его начинать".

Почему же замысел сравнительно легко формулируется задним числом и так трудно в момент, предшествующий работе? Почему любой серьезный литератор всегда мучается, когда ему предстоит изложить замысел своего будущего произведения в виде так называемой заявки? И почему почти всегда это оказывается неуклюжей отпиской? Вероятно, потому, что, если замысел может быть целиком и полностью изложен чисто логическим путем, без помощи образов, если его можно сразу же облечь в броню формулировок, - он уже не нуждается в осуществлении. Конечно, он может быть развит, но в статью, в трактат, в докладную записку, а не в художественное произведение.

Различие между художественным и научным мышлением определяет и различие в процессе замысливания.

Художник обобщает, не абстрагируя (мысль А.В.Луначарского). В отличие от ученого, который убеждает доказывая, он убеждает показывая.

В приведенной цитате из статьи Маяковского характерна фраза: "...сделать есенинский конец неинтересным...". Не "доказать неправильность", а "сделать неинтересным".

Так определить свою задачу может только поэт.

К.С.Станиславский ввел в обращение термин "сверхзадача". "Подобно тому как из зерна вырастает растение, - пишет Станиславский, - так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение. Эти отдельные мысли,

чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь и руководят им во время творчества. Их он ставит в основу пьесы и из этого зерна выращивает свое литературное произведение. Все эти мысли, чувства, жизненные мечты, вечные муки или радости писателя становятся основой пьесы: ради них он берется за перо. Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля".

Эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, Станиславский называет "сверхзадачей произведения писателя".

Без сверхзадачи не может быть замысла.

По моим наблюдениям, замысел всегда рождается на стыке между темп мыслями и чувствами, которые я длительное время вынашиваю в себе, с пришедшим извне свежим и сильным впечатлением. Происходящий при этом процесс можно сравнить с тем процессом кристаллизации, который возникает, когда в перенасыщенный соляной раствор опускают лишний, "критический" кристаллик соли.

К этому надо добавить, что реализация замысла никогда не сводится к демонстрации готовых решений. Стремясь в процессе работы решить проблему для всех, писатель одновременно решает ее для себя. Произведение литературы - не раскрашенное наглядное пособие, а человеческий поступок. Иначе оно мертво. В искусстве волнует только тот, кто волнуется.

Приведу два примера.

В 1928 году, будучи студентом Московского университета, я впервые был призван в армию на двухмесячный сбор в территориальную часть. Там я встретился с воспитанниками полка - бывшими беспризорными. О них написана моя первая пьеса "Винтовка № 492116". Но толчком к написанию "Винтовки" послужили не столько впечатления от встречи с ребятами, сколько мои собственные мысли и переживания, связанные с первым погружением в воинскую среду. Для меня и моих товарищей оно не прошло безболезненно: во всех нас гнездился в той или иной степени анархизм штатских людей. И потребовалось некоторое время, чтобы мы почувствовали вкус к жестко организованной жизни военного лагеря, ощутили ее своеобразную поэзию. Кстати сказать, моя пьеса вначале имела задиристый подзаголовок: "Опыт поэтизации воинского устава".

Сходная проблема волновала меня, когда я писал свою единственную историческую пьесу. События "Труса" происходят в годы первой русской революции. Главный герой пьесы ефрейтор Дорофей Семеняк - лицо историческое. О его существовании я

узнал случайно.

Много лет назад, еще до поступления в университет, обстоятельства закинули меня на одну из станций Савеловской железной дороги. Пришлось переночевать на вокзале, в пустом и холодном помещении. Мне не спалось, от нечего делать я стал разглядывать запыленную фотовитрину, и мое внимание привлекла фотография, изображавшая солдата в бескозырке, с твердыми светлыми глазами на скуластом лице. Под фотографией была приклеена узкая полоска бумаги, на которой написано, что ефрейтор железнодорожного батальона Дорофей Семеняк был большевиком и расстрелян в 1905 году за убийство прапорщика Золотарева, издевавшегося над солдатами.

Большевик - и индивидуальный террор?

Приземистый тускло освещенный вокзал, потные оконца привокзальных строений и служб, перрон с традиционным медным колоколом, вороньи гнезда на редких соснах - на всем пейзаже лежала печать чего-то старорежимного. И моему заработавшему воображению было легко перенестись на двадцать лет назад и представить себе, как выглядел этот вокзал во время всеобщей железнодорожной забастовки, когда движение на линии поддерживалось при помощи правительственных войск. В зале третьего класса - солдаты, в первом классе - офицеры. К проходящему поезду выстраивается караул под командой офицера... Офицера зовут прапорщик Золотарев.

Так родилась на свет вводная ремарка. Пьеса же была написана ровно через десять лет, много позже "Винтовки".

За эти годы я несколько раз предпринимал попытки что-нибудь узнать о Дорофее Семеняке и его трагической гибели. Материалов о Семеняке я не нашел, но в процессе поисков прочел довольно много книг по истории русского революционного движения. И постепенно в моем сознании начала складываться собственная версия убийства Золотарева.

Золотарева убил не Семеняк.

Кто же?

Его убил другой солдат, человек сильный и честный, но лишенный партийной закалки, подверженный анархическим влияниям. Убил, переступив через запрет организации и поставив под удар общее дело. Убил, пылая благородным гневом, не стерпев обиды.

"Другой солдат" получает имя и фамилию. Его зовут Василием Барыкиным. Он искренне предан Дорофею. И даже свое преступление совершает из любви к нему. Выясняется, что прапорщик ненавидел Дорофея и всячески к нему придирался.

Почему?

Потому что угадывал под маской образцового солдата сильного врага. Конечно же, Семеняк был образцовым солдатом - недаром он имеет чин ефрейтора. Профессиональный революционер, он превосходно законспирирован. У начальства он на хорошем счету. У всех, кроме Золотарева.

Почему же Золотарев понимает то, чего не понимают другие офицеры?

Потому что Золотарев - палач и жертва в одном лице. Его чувствительность обострена. Этот прапорщик военного времени, недоучка, выходец из мещанской среды - случайный человек в офицерской компании. Его самолюбие подвергается непрерывным уколам. Свои обиды он срывает на солдатах.

Тогда почему же обвинение в убийстве Золотарева падает на Семеняка, а не на Барыкина?

Так складываются обстоятельства. Все улики падают на Дорофея. Конечно, Дорофей мог легко доказать свое alibi. Но он этого не делает. Больше того, он сознается в убийстве.

Так родилась кульминационная сцена пьесы - сцена на дороге. Василий ведет в тюрьму Дорофея. Происходит бурное объяснение.

Василий сознается в убийстве и хочет заявить об этом следствию. Дорофей запрещает. Если Золотарева убил Семеняк - убийство легко объяснить личной местью. Дело будет замято. Если убил Василий, вскроется подпольная группа.

Ситуация становится трагической.

"Трус" был поставлен впервые в 1935 году. Я назвал пьесу "опыт трагедии". Жанр только нащупывался. И лишь совсем недавно "отыскался след Тарасов". Мне написали товарищи из Дмитровского краеведческого музея. Они просили прислать им "Труса" и поделиться материалами о Семеняке. Вероятно, они были очень удивлены, узнав, что, кроме фотографии, виденной мной на вокзале тридцать лет назад, я не располагаю никакими материалами. Мне была предоставлена возможность ознакомиться с тем немногим, чем располагал музей. С глубоким волнением я перебирал несколько пожелтевших листков и фотографий.

Моя версия осталась неопровергнутой.

Подведем некоторые итоги. Очевидно, что замысел "Винтовки" и замысел "Труса" формировались различными путями. И столь же очевидна близость проблематики этих двух ранних пьес: и тут и там мелкобуржуазный анархизм вступает в конфликт с организованностью и дисциплиной.

Теперь, через много лет, мне легче разобраться, почему именно эти проблемы волновали меня больше других. Вероятно,

потому, что решался вопрос о моем собственном жизненном пути.

Часто ли прототипами действующих лиц являются для меня живые люди? Не часто, а всегда. Но никогда этим прототипом не бывает один человек. Персонаж всегда заключает в себе черты многих людей, иначе он никому не интересен. Причем это не смесь, а сплав. Плавление же, как известно, происходит только при высоких температурах.

Конечно, бывает всякое. Бывают неудачные сплавы. Со шлаковыми примесями. Бывает, что в тигель для плавления по ошибке или недостатку дарования попадают черты, взятые не у живых людей, а из книг. Бумага не плавится, а горит. И от персонажа начинает попахивать дымком литературщины.

Бывает, что напишешь какую-нибудь фигуру (чаще всего отрицательную), и ее начинают узнавать. Звонят: "Здорово ты такого-то вывел..." или: "Напрасно ты его зацепил, он в общем парень ничего..."

Тут надо разобраться, что к чему.

Когда-то слово "пасквиль" не было ругательным. Существовал такой литературный жанр. Пасквилем называлось литературное произведение, в котором открыто выводились (в том числе и на сцену) реально существующие современники. Жанр этот умер, а слово осталось.

Пасквили меня не интересуют, и большинство описанных выше звонков основано на недоразумении. Я никого не "вывожу". Всякий образ заключает в себе и обобщенно типическое, и индивидуально неповторимое. Если мысль о сходстве возникла по существу, драматург должен быть счастлив: значит, ему удалось подметить и обобщить что-то, свойственное не одному человеку. Если речь идет о неповторимой черте - чаще всего это только краска, блик, деталь, которые рассыпаны всюду и которыми писатель пользуется, не всегда отдавая себе отчет, где он их подхватил.

Мы знаем из истории литературы: у редкого писателя не было осложнений из-за того, что конкретные люди принимали написанное на свой счет. Будучи польщены, они молчали или хвастались. Уязвленные вламывались в амбицию и даже подавали в суд. Поводы были разные: совпадение фамилий, профессий и биографических деталей, сходство между сюжетом произведения и жизненными ситуациями.

Подавляющее большинство этих претензий основано на недоразумениях. Писатель не должен ставить перед собой задачу опорочить (или прославить) средствами искусства определенного человека. Это задача, недостойная искусства и тем самым выходящая за его пределы. Писатель имеет дело с явлением,

характером, а не с частными лицами.

Это не значит, что писатель не пользуется натурой сознательно. В этом отношении он сродни живописцу, который использует живую натуру даже тогда, когда пишет библейский сюжет или картину из боярского быта.

Основываясь на своем личном опыте, я берусь утверждать следующее.

Всякий персонаж - сплав многих людей, причем химический состав этого сплава поддается анализу лишь до известной степени. Многие элементы, присутствующие в небольших долях, обозначить невозможно.

Во всяком персонаже, положительном или отрицательном, обязательно присутствуют в различных пропорциях черты самого автора. Даже если этот персонаж последний негодяй. Нельзя писать о человеке, которого не понимаешь.

Вообще неверно представлять себе дело таким образом, как будто персонажи пьес, более чем какие-либо другие, независимы от личности автора. Личной интонацией драматурга окрашены не только ремарки, но и речь персонажей, несмотря на то, что у каждого из них свой лексикон, свой ритм, своя музыка. Перевоплощение автора не может (и не должно) быть полным.

Точно так же не может быть персонажа, который изготовлен только из самого автора и является его шагающим рупором. Даже если этот персонаж называется "от автора" или "ведущий".

Сплав, из которого сделан персонаж, подлежит не только качественному, но и количественному анализу. Важны не только сами черты, но и степень концентрации. Можно построить отрицательный образ на концентрации отрицательных черт людей хороших, иногда даже близких и дорогих. А образ любимого героя обогатить фразочкой или биографической деталью, почерпнутой у некоего презренного, но не лишенного обаяния субъекта. Конечно, это возможно только при наличии некоторого сродства. Тут, как в генетике: привьется или не привьется.

Несколько примеров.

Я очень люблю Сашу Майорова из "Глубокой разведки". Не то, чтоб я считал, что он замечательно написан, а просто люблю его как человека. Мы с ним во многом сходимся, многие его мысли - мои мысли. Но он - не я. Не говоря уже о том, что я хуже его, я не он по многим причинам. У нас разные профессии, разные биографии, разные темпераменты. Я учился гораздо легче, чем Саша. И у меня даже наполовину нет его организационных способностей. Мои черты смешаны в нем с чертами множества людей, которых я знал и видел, причем не только среди

разведчиков нефти, но и среди людей других профессий. Одних я мог бы назвать и сейчас, других забыл, некоторые вошли в мое сознание, не оставив визитной карточки.

Я сурово осуждаю Андрея Гетманова из той же "Глубокой разведки". Но он в какой-то мере - я. Льщу себя надеждой, что мера эта не очень велика, а после того, как я написал "Глубокую разведку", стала меньше, но отречься от того, что я понимал и понимаю Андрея, что многие черты Гетмановского характера и поведения я постиг не только путем наблюдения за другими людьми, но и путем самоанализа, было бы недобросовестно и неумно.

К слову сказать, литератор, имеющий существенные человеческие недостатки, может быть хорошим литератором. Но литератор, неспособный отдать себе отчет в этом, заблуждающийся насчет своих качеств, - фигура плачевная.

В "Глубокой разведке" есть сцена, где Гетманов с добродушным цинизмом рассказывает Майорову о своих ближайших помощниках. Эта сцена почти буквально повторяет слова, которые я слышал лично от крупного хозяйственника, под руководством которого я некоторое время работал. Это был умный человек, старый коммунист, участник революционной борьбы в Закавказье, человек безупречно честный. Гетмановым он не был, но "Гетмановское" в нем было. И я счел себя вправе использовать в пьесе поразивший меня разговор, поскольку он был только наиболее экономным и отчетливым выражением того отношения к людям, которое мне приходилось наблюдать неоднократно, в разных местах и по разным поводам.

Заметную роль в "Глубокой разведке" играет инженер Мехти Ага Рустамбейли. Стареющий бонвиван, лентяй и интриган, злой гений Андрея Гетманова. Свои шикарные барственные повадки он перенял у одного очень известного композитора, завсегдатая бакинского ресторана "Новая Европа". Насколько мне известно, ни лентяем, ни интриганом тот не был. У другого человека взята характерная деталь: не чуждый буржуазно-националистической демагогии, Мехти плохо знает свой родной язык. На этой детали построена финальная сцена. Внешний вид и костюм Мехти взяты у третьего человека. Манера клясться - у четвертого. Однако это не значит, что образ можно "составить". Его можно только породить. В состав, именуемый Мехти, вошли как элементы многие люди, но сам Мехти не является ничьим портретом. Он портрет некоего явления, некий типический характер, но имеющий свои личные, присущие только ему черты.

Для того чтобы я мог написать главного героя драмы "Офицер флота" командира подводной лодки Виктора Горбунова, было два

необходимых условия: я знал многих морских офицеров, причем не только подводников. Во-вторых, я сам был офицером, правда, не кадровым, но жившим с ними общей жизнью и имевшим общие интересы. Я мог бы назвать по фамилиям несколько командиров кораблей с "горбуновским" складом характера. У одного из них была даже сходная с изображенной в пьесе служебная ситуация. Я описал ее в коротеньком очерке-рассказе "Я держу мой флаг", передававшемся по Ленинградскому радио в первую блокадную зиму. Рассказ был тем зернышком, из которого проросла пьеса.

Во время войны люди быстрее выдвигаются. Я знаю много головокружительных карьер. Эти выдвижения не всегда проходят безболезненно. В некоторых отношениях человек бурно растет, в других - его развитие отстает. Неравномерность развития порождает внутренние конфликты, иногда драматические, а иногда трагикомические. Я наблюдал много таких случаев. В образе командира дивизиона подводных лодок Бориса Кондратьева запечатлен драматический вариант.

Кондратьев - талантливый командир и добрый человек. С Горбуновым его связывает тесная дружба. Но для того, чтобы руководить соединением, он еще не созрел. Храбрый в море, он растерялся и смалодушествовал в сфере служебной. Конфликт между Кондратьевым и резким, принципиальным Горбуновым конфликт между близкими людьми. Но это конфликт драматический.

В образе Сергея Бакланова (центральный персонаж комедии "Второе дыхание") разработан вариант трагикомический. Подобно Кондратьеву, Бакланов - человек быстрого роста. По признанию окружающих, это человек незаурядный. Но для того места, которое он занимает среди людей, его общей культуры уже не хватает. Полюбив умную и тонкую женщину, он вскоре совершает ошибку, из-за которой мог навсегда ее потерять. Но находит в себе нравственные силы, чтобы понять свою вину, и все кончается благополучно.

У Бакланова был великолепный прототип - признанный герой Отечественной войны, человек самобытного характера, неожиданный, с причудами. Я очень люблю про него рассказывать. И в хорошем и в дурном он гораздо ярче моего Бакланова. Виноват в этом не я один, слишком много людей находило, что мой уже несколько причесанный Бакланов - недопустимое надругательство над образом советского офицера. Но если даже исключить причесывание, прототип не был для меня моделью. Я его не имитировал и не копировал. В пьесу он вошел в настолько преобразованном виде, что никогда бы себя не

узнал. Тем более что любовный казус, подобный изображенному в пьесе, произошел не с ним, а с другим человеком и был рассказан мне года за три до нашего знакомства. Прототип был тихоокеанцем, казус случился с черноморцем. А военная ситуация и бытовые детали - это Балтика периода весенних боев 1945 года, все это я видел в Усть-Луге и на Саремаа, наблюдая боевую жизнь малых кораблей катеров и тральщиков. От соприкосновения характера, казуса и общей ситуации родился сюжет комедии. Комедийным он стал не сам по себе, а потому, что кроме материала существует еще и ракурс. Точка зрения автора (в данном случае моя) была юмористической. Считая проблему серьезной, я тем не менее считал, что над огорчениями Бакланова надо не плакать, а смеяться. Смеяться по-доброму, смеяться так, как посмеялся бы сам над собой выросший духовно Бакланов.

Незаметно для себя я соскользнул с вопроса о прототипах к следующей группе вопросов - о сюжете и характере, идее и форме. Это естественно. Все эти элементы находятся в теснейшем переплетении. Ключ к характеру действие. Ключ к действию - характер. Характер непостижим вне поступков. Поступок непостижим вне мотивов и их нравственной оценки.

2. Переходя ко второй группе вопросов, постараюсь быть кратким, ибо частично я на них уже ответил. Созревание идеи, формирование сюжета и характеров - процесс длительный, начинающийся задолго до того, как я сажусь за письменный стол. Писать о том, чего я не знаю, - не умею совсем. Я работал в промышленности и служил на военной службе, до сих пор я слежу за всем, что происходит в этих областях, и не порываю связей. Ни о чем другом (вернее, ни на каком другом материале) я не пишу. Очень хочется написать об ученых, но к этому я еще не готов, надо сперва восполнить зияющие провалы в своем образовании, особенно в сфере точных наук. Существует мнение, что драматургу не нужны точные знания, что драма в силу своей лаконичности не вмещает в себя технических подробностей. Я с этим решительно не согласен. Я считаю, что именно лаконичность драмы обязывает драматурга знать не меньше романиста и очеркиста. Когда надо в двух словах изложить суть какой-нибудь технической или научной проблемы, лучше всего это делают академики, а не дилетанты. Чтобы быть простым и ясным, нужно много знать, и только неофиты щеголяют непереваренной специальной терминологией.

У меня есть свой рабочий термин, который я никому не навязываю. Технический сюжет. Что это такое и как он выстраивается, попробую пояснить на примере.

"Глубокую разведку" сразу после ее появления часть критиков

называла "производственной" пьесой. Подтекст был укоризненный. Дескать, писать надо из жизни людей, а не из жизни скважин. Но что делать, если жизнь людей настолько тесно связана с этими скважинами, что, не разобравшись в них, невозможно понять, кто прав, кто виноват, нельзя догадаться, где сущность, где маска, и бесполезна всякая попытка проникнуть во внутренний мир людей? Больше всего времени и усилий стоил мне технический сюжет пьесы, та производственная ситуация, вокруг которой разгораются страсти. Не потому, что она сложна. Наоборот, именно поиски простоты, наглядности, доступности для всех и каждого заставили меня перечитать десятки технических книг и разговаривать с сотнями людей.

Только после того, как было произнесено слово "кривизна", все стало на свои места. Итак, в погоне за рекордом Гетманов допускает искривление скважины. Вместо того чтобы исправить кривизну, он пытается ее скрыть. А когда это оказывается невозможным, ратует за прекращение работ. Вмешательство Майорова, объединившего вокруг себя всех честных тружеников разведки, изменяет ход событий.

Стоило повозиться, чтобы найти этот общепонятный технический казус. Он не только доступен, но создает образную перекличку с душевным состоянием Гетманова, с "кривизной" избранного им жизненного пути. Поэтому сцены, где говорится о технической кривизне, не самые скучные в пьесе. Диалог Мориса и Мехти, которым начинается третий акт "Глубокой разведки", оказался одним из наиболее выигрышных в сценическом отношении эпизодов.

Техническим сюжетом "Офицера флота" является история ремонта подводной лодки силами команды в труднейших условиях блокады. В "Кандидате партии" борьба токаря Николая Леонтьева за власть над машиной. Технический сюжет это скелет пьесы, тот каркас, на котором зиждется сюжет нравственный. От этого каркаса многое зависит, в том числе и философия пьесы. Недостатки скелета, к примеру горб или кривизна ног, очень заметны, даже если все остальное в человеке совершенно.

Назвав технический сюжет скелетом пьесы, я отнюдь не утверждаю, что надо сперва построить скелет, а на него наращивать все остальное. Природа ведь тоже так не делает. Скелет развивается и отвердевает вместе с ростом всего организма.

Если быть совсем откровенным, в большинстве случаев моя работа над пьесой протекает так: достигнув какой-то степени осознания "сверхзадачи", когда дальнейшее бездействие уже невозможно, я сажусь за стол и вывожу на бумаге название пьесы,

затем составляю список действующих лиц и сочиняю подробнейшую вводную ремарку. Если б я сохранял все черновики, то мог бы продемонстрировать, что первую страницу пьесы я переписываю раз тридцать-сорок, первый акт - не менее пяти, а последний - не более двух раз. Это не причуда. Составление списка действующих лиц - занятие очень ответственное. Чувствуешь себя начальником отдела кадров будущего сочинения. Здесь все важно: фамилия, имя, отчество, возраст, профессия... Дать герою имя и фамилию - дело не шуточное, для этого надо представить себе всю его родословную, наврать в этом вопросе непростительно. Плохая пьеса нередко выдает себя уже при чтении списка действующих лиц.

Вводная ремарка и первые реплики - камертон для всей пьесы. Работая над ними, я впервые начинаю представлять себе не только созданные моим воображением обстоятельства, но и будущий спектакль. Именно в этот период зарождается форма пьесы, ее жанровые особенности. Именно в этот период я, как драматург, заключаю условие с будущими читателями и зрителями: чему верить, а чему не верить, что понимать как шутку, а к чему относиться всерьез... Всякий театр условен, различны только мера и характер этой условности, о мере и характере надо договариваться со зрителем сразу. Потом, когда условие заключено и зритель уже принял твою логику, менять что-либо поздно - ты будешь жестоко осужден по своим же собственным законам.

Начало - камертон еще и потому, что оно вводит зрителя (а в процессе работы и самого автора) в атмосферу пьесы. "Атмосфера" - тоже рабочий термин, и я затрудняюсь дать ему законченное определение. "Атмосфера" - это то почти физическое ощущение реальности бытия действующих лиц, которое должно возникнуть сразу после открытия занавеса, еще до того, как зритель оказывается втянутым в происходящие на сцене события. Тональность. Гамма. Запах. Я не мог двинуться дальше, пока не нашел атмосферу отупляющего зноя, ставшую камертоном для первого акта "Глубокой разведки". А в "Офицере флота" мне столь же важно было ощущение холода и оцепенения, желтый электрический луч из приоткрытого рубочного люка вмерзшей в лед подводной лодки, серо-лиловое небо и красноватые отсветы на облаках. Театральный художник может потом делать все, что он хочет, но я не могу обойтись без собственного видения.

Многократно переписывая первый - экспозиционный - акт, я добиваюсь сразу многих целей. Во-первых, я совершенствую свое представление о героях и узнаю о них много нового. О героях надо знать во сто раз больше, чем войдет в пьесу. Хемингуэй

сказал, что роман напоминает айсберг: девяносто процентов под водой, и только десять возвышаются над поверхностью моря. Драма - очень глубокосидящий айсберг. Во-вторых, я продумываю дальнейшее течение событий. Драма - сочинение жестко структурное, но абсолютная заданность чертежа пагубна не только для романа, персонажи пьесы также нуждаются в известной свободе действий. В-третьих, я овладеваю речевым складом своих персонажей настолько, что для меня уже не составляет труда разговаривать за них по любому поводу, писать от их имени письма и т.д. В этот период я становлюсь застенчивым, так как у меня появляется потребность говорить вслух. Не люблю, когда меня при этом слышат домашние, еще хуже, когда начинают оглядываться на улице...

Попутно хочу сказать, что я считаю сочинение пьес процессом интимным, чем-то отдаленно напоминающим роды. Свидетелей при этом желательно иметь поменьше. Соавторство в таком деле исключение, а не правило. Нужны исключительные обстоятельства, чтобы такое сотрудничество было стойким и успешным.

О работе над языком пьесы скажу немного, не потому, что считаю вопрос маловажным, а из прямо противоположных соображений. Из всех вопросов теории драмы он меня занимает больше других. О языке сценического произведения я сравнительно недавно написал статью в печатный лист, и мне не хочется повторяться. Правда, в той статье мне показалось неуместным ссылаться на свой личный опыт. Отвечая на анкету, я могу себе это позволить.

Я люблю разговорный театр. Пьесы, где люди много разговаривают. Это не значит, что я люблю театр бездейственный или рассудочный. Слово на театре действие, поступок. И - носитель сильнейших эмоций. Я люблю, когда зрительный зал замирает в ожидании: что он (она) сейчас скажет?..

Все это очень субъективно. Одни литераторы больше понимают, когда подсматривают, другие - когда подслушивают. Я больше понимаю на слух. Об искренности человека вернее сужу по интонации, чем по выражению лица. О профессии, национальности, характере, воспитании - по речи лучше, чем по внешности.

Все вышесказанное во многом определяет мое поведение за письменным столом и в репетиционном зале. Ненавижу актерские отсебятины и ссорюсь с издательскими корректорами из-за пунктуации. Не потому, что мне очень нравится, как я пишу. А потому, что придаю большое значение интонации, подтексту. Подтекст не есть нечто лежащее вне ткани пьесы, наоборот, он ее

основа. Он рождается одновременно с текстом. Реплика вне подтекста - только оболочка мысли, а не сама мысль. В "Кандидате партии" есть коротенькая сценка: Людмила Леонтьева и влюбленный в нее Востряков вдвоем накрывают праздничный стол. Разговор идет о колбасе и лососине. Если исключить подтекст, он лишен всякого смысла. Человек обнаруживает себя не только в тех случаях, когда он излагает свое кредо или говорит о том, что его более всего в данный момент интересует. Здесь он способен заблуждаться и даже вводить в заблуждение. "Проговаривается" он чаще всего в мелочах. Для того чтобы люди понимали друг друга, им нет необходимости все договаривать до конца. Во многих случаях жирную линию успешно заменяет пунктир. Но пунктир должен легко угадываться. Подтекст требует от языка точности.

Подтекст основан на контексте. Смысл слов меняется в зависимости от места, которое они занимают. Есть фразы-рефрены, фразы-гаранты.

Во время репетиции первого акта "Глубокой разведки" в Художественном театре у меня был такой случай. Игравший геолога Мориса В.О.Топорков, репетируя сцену сердечного припадка, всегда забывал произнести обращенную к Гетманову фразу: "Вы правы, вы всегда правы..." Вернее, даже не забывал, она была ему неудобна: в это время он пил воду. Я раза два напоминал Топоркову об этих словах. Кончилось дело тем, что Василий Осипович с некоторым даже раздражением попросил меня объяснить, почему я на них так настаиваю. В ту минуту я почему-то не нашел убедительного ответа. Начался второй акт. Во втором акте Марина Гетмэнова говорит мужу: "Ты прав, ты всегда прав..." И Гетманов взрывается. Взрывается потому, что слышит эти слова не в первый раз, слышит от разных людей, но с одной и той же интонацией осуждения... Я хлопнул себя по лбу и обернулся, ища Топоркова. Мы переглянулись, и этого оказалось достаточно. В дальнейшем Василий Осипович всегда произносил эту фразу. Ему она по-прежнему была не очень удобна. Но она была необходима В.В.Белокурову, игравшему Гетманова, необходима в спектакле.

Работать над репликой - это значит делать ее точной, емкой, действенной, характерной.

Емкость реплики познается в контексте и находится в прямой зависимости от ее способности, взаимодействуя с другими репликами, увеличивать количество информации. Хорошая реплика выполняет одновременно много задач, она связана со всей тканью пьесы системой мелких кровеносных сосудов: вырви ее - и потечет кровь. Она взаимодействует и вступает в сложные

соединения с другими репликами, порождая практически неисчислимое богатство жизненных ассоциаций. Плохая реплика инертна, обычно она выполняет только служебные функции, причем не более одной. Такие реплики я стараюсь выпалывать и заменять лучшими, если же это неосуществимо, то хотя бы более короткими. Однако от тяжеловесности и многословия я до сих пор не избавился. И рад бы, да не умею короче. Мое безграничное доверие к слову нередко приводит меня к обидным просчетам. Случается, что я переоцениваю прочность своих конструкций, забывая, что достаточно одному зрителю громко раскашляться, чтобы все остальные не услышали слова, на которое я возложил непомерную нагрузку, и чтобы произошла авария.

При переизданиях и возобновлениях пьес я всегда просматриваю весь текст и во многих случаях вношу стилистическую правку, чаще всего сокращаю. Существенных изменений я, как правило, не делаю. Мне известны многие недостатки моих пьес, но это совсем не значит, что я способен их исправить. Я хорошо переношу критику и хуже - рекомендации. Я готов учесть свои просчеты в следующей пьесе; если же начну коренным образом перерабатывать уже написанную, то почти наверняка ее испорчу. Чего-то добьюсь, но больше потеряю. Пьеса рождается при определенных температурных условиях, восстановить которые обычно не удается, и дальнейшая обработка "холодным способом" возможна только в определенных пределах. Этого, к сожалению, многие не понимают. Им кажется, что пьеса - это нечто вроде набора реек "Меккано", которые можно свинчивать и так и эдак. И очень удивляются, когда подвергнутая вивисекции пьеса вдруг испускает дух. Кроме того, мне кажется противоестественным и нецеломудренным одновременное существование двух равноправных вариантов одной и той же пьесы. Мне кажется, что писатель, уже поведавший читателю, что герой N заболел и умер, не должен вскорости давать отбой и сообщать о том, что он жив-здоров и уехал за границу. Это как-то подрывает доверие. Обо всех случаях, когда я в силу разных, не снимающих с меня ответственности причин вел себя не по этому правилу, я вспоминаю со стыдом.

Не надо забывать, что зритель чрезвычайно чуток ко всяким "пластическим операциям", ко всяким нарушениям органики, хотя не всегда отдает себе отчет в том, что именно его раздражает и вызывает недоверие. Латать живую ткань опасно. Образуется рубец. Заплаты на живом теле всегда заметны и всегда антиэстетичны. Поэтому даже купюры надо делать умеючи.

3. О режиме рабочего дня могу сказать мало.

Работаю по утрам, стараюсь не прекращать работы, пока не

выполню какого-то минимального суточного задания. Размер задания зависит от характера работы. Перед тем как сесть за стол, обычно выхожу пройтись, на ходу я думаю лучше, чем сидя. У меня есть пишущая машинка, которой я не пользуюсь, - перепечатка для меня немаловажный этап, и я предпочитаю с ним не спешить. При всем этом мне решительно нечего возразить товарищам, которые работают вечерами, не гуляют, не задают себе урока и стучат на машинке. Свой режим я не только не считаю образцовым, но всячески казню себя за недостаток собранности и малую производительность.

Гораздо важнее, чем режим, общая гигиена литературного труда. На этот счет у меня существуют три заповеди, которым я в меру сил своих стараюсь следовать.

Первая. Относиться к своему рабочему времени так же, как слесарь, паровозный машинист или актер. В рабочее время слесаря без особой нужды не вызовут из цеха, актера - со сцены, а машинист не остановит поезд среди поля. Использовать эти часы не по прямому назначению можно только в чрезвычайных случаях. Знакомые и секретарши различных учреждений должны смириться с тем, что во время работы писатель не подходит к телефону, не ездит на совещания, не назначает свиданий, точно так же, как если б он обтачивал деталь, вел паровоз или играл в спектакле.

Вторая - и гораздо более трудная. Садиться за письменный стол с незамусоренной головой. Всех нас одолевает огромное количество мелочей. Будучи в точном смысле слова мелочами, то есть обстоятельствами малозначительными, они обладают свойствами ближних радиопомех - образуют шумовой фон, способный заглушить любую музыку. Нельзя допускать, чтобы пустяковые ссоры и копеечные уколы самолюбию или даже совсем безобидные мысли - "опять не сдал костюм в чистку", "завтра истекает срок хранения подписных изданий" - навязчиво, как писк морзянки, вторгались в вашу работу.

Третья - и самая трудная. В нерабочее время сохранять хотя бы приблизительное соответствие между поведением любимых героев и своим собственным. К примеру, если твоим любимым героем является новатор производства, человек убежденный, ершистый и настойчивый, нехорошо, когда сам автор слишком гибок и покладист...

1961